

De la práctica a la teoría: la escritura de manifiestos y la expresión estética Silvana Flores¹

Durante el despliegue del siglo XX, el arte latinoamericano implementó una serie de innovaciones estéticas producidas, en gran parte, por los cambios introducidos por las vanguardias históricas en Europa, tales como el surrealismo y el expresionismo, así como también por las transformaciones sociopolíticas instaladas en la modernidad. La particularidad de la novedad y la concepción del arte como elemento alejado de los tradicionalismos y las exposiciones de museos acercaron a las obras al carácter transitorio que definió el espíritu moderno. Este panorama coincidió con la emergencia en América Latina de una preocupación por alcanzar un estatus industrial, cultural y económico afín al de las grandes metrópolis del mundo. Los movimientos vanguardistas, desplegados desde principios de siglo hasta la década del veinte inclusive, se establecieron como una de las expresiones de la influencia de la modernidad en la cultura, y tuvieron también una fuerte incidencia en las prácticas artísticas contemporáneas de América Latina, añadiendo replanteos acerca de la propia identidad cultural.

En este contexto, en el que también fueron de gran impacto las ideas acerca de la función social del arte, las manifestaciones estéticas de la región alcanzaron una dimensión estratégica de inclusión frente a los acontecimientos sociopolíticos que le circundaron. Los vínculos entre arte y sociedad incluyeron la concepción de las obras y sus creadores como participantes de un proceso histórico en el que estarían inevitablemente envueltos, apareciendo también nuevas formas de abordaje de los receptores como agentes activos de resignificación.

En América Latina, las primeras décadas del siglo XX se vieron influidas por estas modificaciones socioculturales, haciendo que la región se incluya también “en el mapa de la modernidad” (Giunta 2005, 15), hecho incentivado probablemente por el paso de muchos artistas por Europa para su formación estética. De este modo, desde la década del diez, fueron emergiendo movimientos artísticos que introdujeron innovaciones frente al arte tradicionalmente estable-

¹ Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine, C.P. 1002, Buenos Aires, Argentina.

cido. Desde el creacionismo chileno² pasando por el ultraísmo en Argentina (importado de España por Jorge Luis Borges),³ así como el estridentismo mexicano, nacido en 1921 bajo las ideas del poeta Manuel Maples Arce, y de alta ascendencia modernizadora, hasta la aparición del movimiento modernista brasileño y la vanguardia pictórica cubana,⁴ la primera mitad del siglo se vio nutrida por una renovación estético-cultural que no tuvo su parangón con la cinematografía latinoamericana contemporánea. Esta última encontraría su momento de reestructuración a mediados de los años cincuenta, con el declive del sistema de estudios y el ingreso de la opacidad narrativa y enunciativa.

A partir del surgimiento del Nuevo Cine Latinoamericano en los años sesenta y setenta, como movimiento de integración regional cargado de preocupaciones sociopolíticas, de transformación histórica por parte de un espectador más activo y de reformulación del lenguaje tradicional del cine, nos encontramos con una reelaboración, en el nuevo contexto histórico, de las propuestas estéticas provenientes de otras disciplinas en décadas precedentes. Creemos que los cineastas emergentes en este tiempo han desplegado ideas renovadas para el área de la cinematografía, que ya habían estado germinando paulatinamente en el pensamiento de los pintores y escritores que les antecedieron. Esto nos da a entender que la llegada del Nuevo Cine Latinoamericano produjo una revolución a nivel estético en la región respecto al enfoque desplegado durante la primera mitad del siglo, centrado en la emulación del paradigma industrial y narrativo de Hollywood. A partir de los años sesenta y setenta, el arte cinematográfico vino a insertarse en el panorama de América Latina para instalar una nueva forma de abordar la experiencia estética, anclada en una tendencia hacia la popularización, en oposición a la concepción del arte como un fenómeno de *élite*.

² Se trató de una corriente nacida en los años diez, promotora de obras antimiméticas y racionalistas, en las cuales el artista se erigía como una especie de “dios creador”.

³ En su manifiesto “Ultraísmo” (1921), publicado en la revista *Nosotros* 151, se define a este movimiento con las siguientes palabras: “... el ultraísmo tiende a la meta primicial de toda poesía, esto es, a la transmutación de la realidad palpable del mundo en realidad interior y emocional” (citado en Schwartz 2002, 138).

⁴ El primero, desarrollado tanto en el ámbito de la plástica como en el de la literatura, constó de dos etapas datadas entre 1922 y 1930, y entre 1930 y 1945, respectivamente. Entre sus principales participantes se destacaron los escritores Mário de Andrade, Oswald de Andrade y Jorge de Lima, y los pintores Anita Malfatti, Emiliano Di Cavalcanti, Lasar Sagall y Tarsila do Amaral. Por su parte, la vanguardia pictórica cubana consistió en una serie de manifestaciones estéticas de renovación de la pintura nacional que se sucedieron entre 1927 y 1950, alentadas en principio por la célebre *Revista de Avance*, demostrando una profusa interconexión entre las artes de ese país. Sus representantes más importantes fueron Jorge Arche, Mario Carreño, René Portocarrero, Carlos Enríquez y Amelia Peláez, entre otros.

Observamos que durante el desarrollo del siglo XX, los escritores, pintores y cineastas de la región también se volcaron, junto a su práctica artística correspondiente, a la producción de manifiestos en los cuales dieron a conocer sus propuestas estéticas, influidas tanto por el arte contemporáneo internacional como por las preocupaciones sociales de cada uno de ellos. Por lo tanto, proponemos reflexionar acerca de la implantación del manifiesto estético como un elemento utilizado frecuentemente por los artistas de la región, desde fines del siglo XIX (con la emergencia del modernismo hispanoamericano), hasta derivar en los ensayos de pintores y escritores durante las décadas del veinte al cuarenta, y finalmente en las disposiciones teóricas de los realizadores que conformaron el Nuevo Cine Latinoamericano.

Estudiaremos la funcionalidad práctica de este tipo de escritos y su desarrollo durante el devenir histórico, así como también la implicancia política provocada por los manifiestos a lo largo de las décadas, entendiéndolos como uno de los puntos de contacto entre los diferentes períodos que signaron el desarrollo de las artes en América Latina, tanto en la literatura, como en la pintura y el cine.

Función social y contestataria del manifiesto

Desde fines del siglo XIX, y con mucha mayor frecuencia en las primeras décadas del siguiente, las prácticas estéticas se vieron acompañadas de una introspección por parte de los mismos artistas acerca de su propio quehacer y de los vínculos entre arte, historia y sociedad. Así es como surgió la tendencia a la escritura de manifiestos, que vinieron a instalar una reflexión sobre la actualidad del arte. Los manifiestos suelen tener una postura combativa, que va en contraposición al canon impuesto por la tradición estética, atacando los presupuestos legitimados.

Uno de los objetivos de la difusión de este tipo de textos es precisamente la provocación y la desestabilización: ya sea en pos de una nueva dimensión que las obras pretenderían alcanzar, como así también en base a la instalación de un punto de vista confrontador sobre el estado de la sociedad. El término en sí mismo encierra la idea de revelación de algo que estaba oculto, y que en el acto de la escritura se estaría dando a conocer, poniéndose de manifiesto.

Uno de los mayores impulsores de este tipo de textos como objetos de reflexión estética, que inspiraría la producción de los mismos en América Latina, fue el poeta italiano Filippo Marinetti, con su célebre “Manifiesto futurista” (Manifiesto futurista), lanzado el 20 de febrero de 1909 en el diario francés *Le Figaro*. La trascendencia de este escrito en la región gestaría, para algunos

autores, el inicio de la vanguardia latinoamericana,⁵ con la producción del primer manifiesto escrito en el continente, titulado “Non serviam” (1914), del creacionista Vicente Huidobro. Este texto responde a las características prototípicas del manifiesto estético: breve, contestatario y con intención de inaugurar un nuevo período, desechando lo antiguo, tal como lo expresa el escritor al final del mismo:

Adiós, viejecita encantadora, adiós, madre y madrastra, no reniego ni te maldigo por los años de esclavitud a tu servicio [...] Una nueva era comienza. Al abrir sus puertas de jaspe, hincó una rodilla en tierra y te saludo muy respetuosamente (citado en Schwartz 2002, 102).

Años después, la revolución cultural producida por la Semana de Arte Moderno de 1922, llevada a cabo en la ciudad de São Paulo (Brasil), y que dio origen al modernismo brasileño, consolidó esta experiencia de innovación y visión inaugural observada previamente en el programa del creacionismo chileno. En su “Prefacio interesantísimo” (Prefácio interessantíssimo, 1922),⁶ el escritor Mário de Andrade establecía que el “pasado es lección para meditar, no para reproducir” (citado en Schwartz 2002, 154), instalándose a sí mismo y a sus colegas del movimiento como “los primitivos de una nueva era” (citado en Schwartz 2002, 154).

De acuerdo con Rafael Cippolini, “la función más invariable que presenta un manifiesto es *generar, inventar, poner en escena* un sujeto” (2011, 14), que generalmente es plural y da cuenta de los presupuestos ideológicos de un grupo. Este sujeto, según el autor, suele apropiarse de los diferentes tipos de discursos, provenientes de las más variadas disciplinas, extendiendo así su campo de acción desde lo estético hacia diversos estratos de la cultura como la política, la religión y las ciencias. El escritor de un manifiesto estético alcanzaría entonces un nuevo estatus existencial: a su calidad de artista se le adiciona la de constituirse en un pensador, que deviene en teórico del arte.

La adjudicación de esta nueva función social e intelectual del artista va de la mano de la asimilación entre la práctica estética y la vida, propugnada por las experiencias vanguardistas. El escritor, pintor o cineasta se erige en tanto individuo participante de un contexto sociohistórico del cual no puede desprenderse en el momento de creación de sus obras. La necesidad de complementar por medio de una reflexión teórica la difusión de sus novelas, cuentos, pinturas o films evidencia la fuerte inserción del artista en la praxis social, circunstancia propia de la instalación de la modernidad.

⁵ En 1926, la revista argentina *Martín Fierro*, en su número del 8 de julio, publicó un texto en el cual se reflexionó acerca de la influencia de la figura de Marinetti a consecuencia de su visita al país.

⁶ Este texto es un prefacio escrito por el autor para su propio libro de poemas *Paulicéia desvairada*.

El manifiesto estético y la vanguardia artística de América Latina

Los grandes cambios estéticos experimentados en el siglo XX tuvieron su precedente en el modernismo hispanoamericano. De acuerdo a Gwen Kirkpatrick (2005), esta corriente literaria se adelantó a las transformaciones usualmente adjudicadas a los vanguardistas, destacándose por la violencia contra el lenguaje, rompiendo con los códigos de la recepción de los mensajes poéticos, y por su mirada hacia Europa. Uno de los aspectos que el arte latinoamericano de los años veinte en adelante adquirió de este modernismo ha sido el empleo de la reflexión teórica a través de revistas literarias, entre las que se destacó la *Revista de América* (1894), fundada en Buenos Aires por Rubén Darío y Ricardo Jaimes Freyre. Allí, ambos poetas publicarían el manifiesto “Nuestros propósitos”,⁷ en el cual expresaron, por medio de un lenguaje enérgico, una intencionalidad de vincular al artista con lo social.

Muchos pintores y escritores, cuyas obras trascendieron entre 1910 y 1950 aproximadamente, han demostrado una doble preocupación: por un lado, la representación pictórica o literaria de la realidad histórica, y por otra parte, la expresión, a través de sus propios escritos reflexivos, acerca de la función del arte en la sociedad. Así, el argentino Lino Enea Spilimbergo afirmaría en 1937 que “pintar es un terrible compromiso, no sólo con uno mismo, sino con el mundo” (citado en Giunta 2005, 40). Otros colegas contemporáneos, como los brasileños Emiliano Di Cavalcanti y Cândido Portinari, manifestarían a lo largo de su carrera una preocupación similar, intentando definir con sus obras el carácter que determinaría al ser nacional.

Otro de los artistas plásticos latinoamericanos que utilizó la palabra escrita para la especulación acerca de su práctica estética y la inclusión de la misma en lo social, fue el mexicano David Alfaro Siqueiros, el cual en su “Manifiesto de los artistas plásticos de América” (1921), también conocido como “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación”, sentó las bases de lo que consideraba debía ser el rumbo a tomar por el arte de la región en ese momento de la historia, analizando el fenómeno de la influencia foránea y la especificidad del arte nacional, tema compartido por casi todos los movimientos estéticos del período.

Existieron, por su parte, espacios en los que los artistas pudieron publicar sus ensayos y manifiestos: nos referimos a las revistas de arte, profusas en cada país de la región, y de las cuales se destacaron la argentina *Martín Fierro* (1924-1927), la cubana *Revista de Avance* (1927-1930), y la brasileña *Revista de Antropofagia* (1928-1929), entre muchas otras. Estas se constituyeron en ámbitos

⁷ El mismo se publicó en el primer número de la revista, fechada el 19 de agosto de 1894.

transitados por los artistas no sólo para difundir sus respectivas obras, sino principalmente para entablar la discusión acerca de la dirección a tomar por los diferentes movimientos que brotaron en este período, estableciendo a través de sus páginas los parámetros estéticos promovidos por cada agrupación.

En el caso de Argentina, las revistas de arte nuclearon a una serie de escritores y pintores que se fraccionaron en sendas contrapuestas, sintetizadas en el nombre de dos calles de la ciudad de Buenos Aires: Florida y Boedo. Los primeros fundaron el movimiento martinfierrista, formados en las vanguardias históricas europeas y reunidos en la referida revista que lleva su nombre, mientras que los segundos usaron la literatura para alzar su voz acerca de las preocupaciones políticas que les aquejaban, desde una perspectiva de extrema izquierda, y centrados en la reivindicación de lo nacional. Su órgano de difusión más importante y duradero fue la revista *Claridad* (1926-1941), dirigida por Antonio Zamora, y destacada por otorgar gran importancia a las luchas sociales.

A pesar de la rivalidad perpetrada históricamente por ambos grupos, la conjunción de sus respectivas visiones acerca del arte nos permite sintetizar los dos motivos principales que instigaron la escritura de manifiestos por parte de los artistas, y que están asociados a la influencia de la vanguardia: por un lado, la introducción de cambios que produzcan rupturas frente a los movimientos anteriores, y por el otro, la generación de un espacio de debate ideológico que llevaría a todas estas nuevas corrientes a unificar al arte con la vida.

Los escritores del modernismo brasileño también se expresaron a favor de la vinculación entre artista, pueblo y sociedad. Ese fue el caso de Oswald de Andrade, autor de dos textos seminales del movimiento: el “Manifiesto de la poesía Pau-Brasil” (Manifesto da Poesia Pau-Brasil, 1924)⁸ y el “Manifiesto antropofágico” (Manifesto antropófago, 1928),⁹ que instalaron una propuesta agresiva contra la imitación de los patrones culturales foráneos. Siguiendo una metáfora que toma el motivo del canibalismo, Oswald de Andrade propuso la adquisición de los modelos provenientes de los países dominantes para luego transgredirlos en un acto sincrético, con el fin de reivindicar la cultura nacional. Este acto es definido en el segundo manifiesto como una “absorción del enemigo sacro. Para transformarlo en tótem” (citado en Schwartz 2002, 179).

⁸ Fue publicado el 18 de marzo de 1924 en el *Correio da manhã*.

⁹ Este texto fue publicado originalmente en el primer número de la *Revista de Antropofagia*, de mayo de 1928.

La revolución del Nuevo Cine Latinoamericano y su productividad teórica

En lo que respecta a la gestación del Nuevo Cine Latinoamericano, la escritura reflexiva por parte de los realizadores fue una práctica generalizada que se fue intensificando durante su desarrollo. Esta no se circunscribió únicamente a la publicación de proclamas programáticas a la manera de los manifiestos de los artistas vanguardistas del área de la plástica y la literatura, sino que también incluyó la escritura de ensayos y recopilaciones de artículos donde no solamente se dieron a conocer las propuestas estético-ideológicas de los cineastas sino también testimonios de filmación y filiación política, o revisiones históricas sobre el cine de sus respectivos países.

Del mismo modo que ocurriera con los artistas de la región en décadas precedentes, los manifiestos, ensayos y textos testimoniales o históricos de los cineastas de los años sesenta y setenta consistieron tanto en la contemplación acerca de la singularidad del nuevo arte cinematográfico como en la concepción del mismo como herramienta de transformación social. Aunque el formato de sus textos no siempre respondió a la brevedad de los manifiestos vanguardistas en décadas anteriores, ni sus autores se agruparon en la participación recurrente en revistas especializadas que nucleen esos escritos en forma recurrente, sí mantuvieron el enfoque inaugurador y contestatario respecto al cine que se estaba haciendo contemporáneamente y del que se había hecho precedentemente. Como establecen Octavio Getino y Susana Velleggia, este período de la cinematografía incluyó un abordaje volcado hacia lo político marcado por objetivos comunicacionales, artísticos y políticos, de modo que el cine se convierta en “fragua y fermento de la historia” (2002, 17).

A modo de antecedente, uno de los primeros directores argentinos que se dio a la práctica ensayística, quizás debido a su experiencia en el periodismo y su militancia política, fue Alcides Greca, realizador de *El último malón* (1917), quien en 1909 había escrito: “Yo pelearé con la pluma, mientras la pluma sea un arma de combate; cuando haya necesidad de una espada, empuñaré una espada” (citado en Romano 1991, 25). Sin embargo, durante esta etapa de la cinematografía, y en el desarrollo del cine clásico-industrial, los realizadores latinoamericanos no solieron plasmar su pensamiento acerca de su quehacer escrito más que en esporádicas declaraciones en entrevistas, al contrario de lo que ocurriría en otros continentes, con cineastas como Dziga Vertov, Sergei Eisenstein, Robert Flaherty y John Grierson, dados también a la expresión teórica en ensayos volcados a la distinción de propuestas estéticas particularizadas.

Esta situación se modificaría en el período de la modernidad cinematográfica, iniciada en los alrededores de los años cincuenta, y en la cual empezaron a proliferar escritos de cineastas volcados a la

reflexión sobre los cines emergentes en América Latina. Aquí empezaron a propagarse textos más programáticos, cercanos a la propuesta del manifiesto escrito. Uno de los directores más productivos que se dedicó a la escritura de textos sobre el cine y sus referencias sociopolíticas fue el brasileño Glauber Rocha. Luego de su paso por diversas publicaciones de su país, en las que ejerció como crítico de cine, en 1963 presentó una historia del cine de Brasil que tenía pretensiones revisionistas. Allí planteó su lectura de la tradición cinematográfica partiendo de la confrontación ante la concepción comercialista de este arte, adoptando el método autoral impulsado por los críticos de la *Nouvelle Vague*. Su postura, a través de la cual afirmaba que la “política de un autor moderno es una política revolucionaria” (2003, 36) resume el interés de los participantes del Nuevo Cine Latinoamericano por vincular cine, historia y sociedad, compartido con los artistas que les precedieron. Dentro de la multiplicidad de producción escrita, podemos encontrar proclamas similares a las características de los textos programáticos en “Estética del hambre” (*Eztetyka da fome*, 1965) y “Estética del sueño” (*Ezetyka do sonho*, 1971), Rocha se aproximó al espíritu impugnador de los manifiestos artísticos, instalando nuevos esquemas industriales y estilísticos que proponían combatir las ideas preestablecidas. Redactados no solo con el fin de dar cuenta de una estética cinematográfica particularizada, sino también de una postura política, ambos escritos revelan el fluir histórico del momento: del fervor revolucionario inspirado en las ideas de Franz Fanon (1983) acerca de la legitimación de la violencia, en el primer texto, hasta la reflexión sobre las estructuras de represión de la burguesía y el sistema capitalista en pos de una irracionalidad liberadora, en el segundo, Rocha estuvo actuando continuamente durante su carrera como un agente cultural volcado a la provocación, el escándalo y la polémica intelectual, al mismo tiempo que fue desarrollando su práctica fílmica.

Otro brasileño que se destacó por su producción escrita fue Alex Viány, director de *Agulha no palheiro* (1953) y *Rua sem sol* (1954), entre otras, pero que se consolidó en la industria cinematográfica principalmente como crítico e historiador. Su *Introdução ao cinema brasileiro* (1959) ha sido uno de los ensayos del período que delinearon la evolución de la cinematografía brasileña.¹⁰ De acuerdo a Arthur Autran (2007), el texto de Viány dio inicio a la historiografía clásica sobre el cine de ese país. Algo similar afirmaría Paulo Antonio Paranaguá, al considerar que esta obra y su contemporánea *Historia del cine argentino* (Domingo di Núbila, 1960), constituyen el comienzo de “la historia del cine como disciplina autónoma” (2000, 13). Las figuras de Rocha y Viány, por tanto, nos ofrecen un caso particular de cineastas preocupados por analizar

¹⁰ Otro autor importante al respecto ha sido el crítico Paulo Emilio Salles Gomes, autor de *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1973), publicado de forma póstuma en 1980.

histórica y críticamente el desarrollo del cine, pero sólo en el caso del primero podemos encontrar una asimilación a un espíritu esencialmente contestatario sobre el estado del cine de su tiempo.

Un realizador latinoamericano que emprendió también, como Rocha, la escritura de textos programáticos fue el cubano Julio García Espinosa, quien en 1969 daría a conocer su escrito “Por un cine imperfecto”,¹¹ cuyo título revela por sí mismo la intencionalidad de establecer una posición crítica acerca del estado del arte y la sociedad, propia de los manifiestos estéticos. Allí propuso reemplazar la noción de un cine “técnica y artísticamente logrado” (citado en Velleggia 2009, 357), inspirado en la industria hollywoodense, por la confección de films que no respondiesen al ideal de obra acabada nacido del pensamiento burgués. Su postura en contra del elitismo del arte, tanto en lo que respecta al alcance del cine a todos los sectores sociales, así como en su repudio a las pretensiones exististas de los realizadores, es contrapuesta con su proyección de una práctica artística desinteresada, entendida como una actividad más de la vida, y accesible a los estratos populares. Estos últimos no son comprendidos por el autor solamente como espectadores sino también como productores artísticos, capaces de emprender la realización de films si pudieran tener a su alcance los medios de expresión requeridos. García Espinosa hablaba en términos del establecimiento de una nueva poética, ya no basada en la satisfacción personal de un artista sino primordialmente en la concepción del mismo como un hombre inserto en la sociedad.

Por último, el Nuevo Cine Latinoamericano contó también con la agrupación argentina Cine Liberación, liderada por los realizadores Fernando Solanas y Octavio Getino, estableciéndose como uno de los practicantes principales de este impulso por trascender la mera ejecución artística para volcarse también a la producción teórica. A través de su manifiesto “Hacia un Tercer Cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo” (1969), estos cineastas/teóricos propusieron desechar la tradición cinematográfica inspirada en el cine comercial estadounidense (llamado por ellos “primer cine”), así como la del cine de autor (al que denominaron “segundo cine”), para afirmar la realización de films que se constituyeran, en la totalidad del proceso cinematográfico, en actos en sí mismos, que favorezcan su objetivo de descolonización de la cultura nacional, involucrando activamente al espectador. Sus declaraciones categóricas en pos de la defensa de una verdad urgida de ser comunicada para contrarrestar la desinformación del pueblo por ellos observada, remiten a los objetivos perseguidos por los manifiestos de arte como elementos promotores de doctrinas políticas y nuevos presupuestos estéticos.

¹¹ Este texto fue escrito luego del éxito alcanzado por su film *Aventuras de Juan Quin Quin* (1967).

Teniendo en cuenta que esta figura textual tuvo históricamente, en los ejemplos mencionados de las diferentes disciplinas, una tendencia a combinar preocupaciones tanto artísticas como sociales, encontramos en el pensamiento de los realizadores de Cine Liberación esta misma doble intencionalidad al afirmar que la confección de películas revolucionarias no debe descartar la opción por la experimentación estética, otorgando así libertad a cada cineasta para ejercer un uso particularizado del lenguaje cinematográfico: “Vanguardias políticas y vanguardias artísticas confluyen, desde la lucha por arrebatar el poder al enemigo, en una tarea común que las enriquece mutuamente” (Solanas y Getino 1973, 72).

Los manifiestos de este conjunto de realizadores del Nuevo Cine Latinoamericano se caracterizaron entonces por una unidad de pensamiento a favor de la vinculación entre arte y sociedad, instalando también la reflexividad y la combinación entre teoría y práctica como rasgo constituyente del creador cinematográfico de la modernidad: los directores, “devenidos ‘teóricos de urgencia’” (Getino y Velleggia 2002, 121) fueron movilizados, en primer lugar, desde su rol de sujetos comprometidos con el cambio histórico, para luego implementar, desde su quehacer artístico, su propuesta de transformación de la realidad circundante, en base a la modificación de las formas clásicas de narración y a la consolidación de un nuevo tipo de receptor, capaz de realizar una lectura crítica. De ese modo, se establecieron no solamente como artistas sino también como sujetos comprometidos con su entorno social, asumiendo “los roles de investigador, pensador, antropólogo, sociólogo y, llegado el caso, de agitador político” (Velleggia 2009, 85).

Debemos aclarar que del mismo modo en que los cineastas empezaron a ejercer la escritura de textos programáticos, sus propias películas resultaron también expresiones teóricas sobre temáticas variadas. Tal como afirma Sylvie Pierre, esos films se constituyeron en manifiestos propiamente dichos:

Barravento,¹² por ejemplo, es un manifiesto a favor del cine político procedente del Nordeste. *Rio Zona Norte*,¹³ es el manifiesto de la vida de un músico popular, una defensa e ilustración del artista brasileño, personaje expuesto constantemente a la expoliación, a la manipulación, frustrado por la identidad de su arte” (2000, 112).

Así, los realizadores de Cine Liberación admitirían que una de las formas en que el cine militante puede ejercerse es la de “cine-ensayo”, descrito por ellos como “un cine reflexivo que insume por lo general una duración mayor y un trabajo de elaboración más intenso” (Solanas y Getino 1973, 159).

¹² La autora se refiere al primer largometraje realizado por Glauber Rocha en 1961.

¹³ Aquí se hace referencia a un film de 1957, dirigido por Nelson Pereira dos Santos como parte de una trilogía (que no pudo completarse) acerca de la ciudad de Río de Janeiro.

Las ideas acerca del autor cinematográfico, inspiradas en las experiencias de la *Nouvelle Vague* francesa, influyeron en los latinoamericanos manifestándose, entre otros aspectos, en esta tendencia a la reflexividad por parte de los directores. Podríamos considerar que la elección de un contenido que apunta a la transmisión de postulados ideológicos sobre la realidad contemporánea transforma a estas películas en elementos de indagación: “La labor del cineasta consistirá en buscar el buen tema, aquel que permita hablar de la sociedad y de la historia” (Aumont 2004, 125).¹⁴

Los cineastas italianos son tomados también como referentes para los realizadores latinoamericanos. Así, Glauber Rocha afirmaría que “Rossellini es el primer cineasta en descubrir la cámara como ‘instrumento de investigación y reflexión’” (citado en AA.VV. 2004, 171). Algo similar diría sobre Luchino Visconti, que habría añadido a la propuesta rosselliniana de hacer cine a través de las ideas un abordaje dialéctico al que Rocha le adjudica un carácter revolucionario. De acuerdo a Tereza Ventura (2000), en su análisis de la filmografía del realizador brasileño, la utilización de la cámara como dispositivo de lectura sobre lo real abrió la puerta a múltiples interacciones entre lo artístico y el mundo de las ideas. La expresión “una cámara en la mano y una idea en la cabeza”, pronunciada por el director Paulo César Saraceni y luego popularizada por Glauber Rocha, resume las aspiraciones de los realizadores del Nuevo Cine Latinoamericano de combinar la práctica artística con un interés por las problemáticas sociohistóricas del mundo circundante. La cámara en la mano acentúa ese compromiso al hacerla parte del cuerpo del cineasta, produciendo una intervención concreta y no una simple actitud de observación detrás del lente.

Un caso sumamente claro es el del film *La hora de los hornos* (Cine Liberación, 1966/68), cuya estructura narrativa es elaborada en torno a tres capítulos (*Neocolonialismo y violencia*, *Acto para la liberación* y *Violencia y liberación*) constituidos a su vez en notas que analizan diferentes aspectos de la realidad argentina y latinoamericana. Este formato de ensayo incluye también la utilización de figuras de autoridad (como Ernesto “Che” Guevara, a quien se dedica la película, Fidel Castro, Jean-Paul Sartre, Franz Fanon, José Martí, Juan Domingo Perón, y Juan José Hernández Arregui, entre otros) cuyas declaraciones instalan el marco teórico de las tesis planteadas en la obra.

La película estaba concebida como un acto político, orientado no sólo por las voces narradoras que acompañan continuamente las imágenes, sino también por una serie de relatores presentes en la sala

¹⁴ La consideración del film como ensayo nace también de las reflexiones del director y crítico francés Alexander Astruc acerca de la *caméra stylo*, realizadas en 1948: “... el cine se apartará poco a poco de la tiranía de lo visual, de la imagen por la imagen, de la anécdota inmediata, de lo concreto, para convertirse en un medio de escritura tan flexible y tan sutil como el del lenguaje escrito” (1989, 221).

de proyección, que coordinaban discusiones con los eventuales espectadores. De acuerdo a la concepción de sus realizadores, *La hora de los hornos* “sería desarrollado y completado por los participantes, *únicos protagonistas de la historia que el film recoge y testimonia*” (Solanas y Getino 1973, 42). De ese modo, esta película adscribe a una de las características centrales del ensayo, a partir de la cual, como señalan Jimena Trombetta y Paula Wolkowicz (2009), el autor implanta su subjetividad, en un discurso de tipo pedagógico que tiene como objetivo la persuasión del lector/espectador. La particularidad de *La hora de los hornos*, según las autoras, es que se instaura particularmente como algo más que un ensayo cinematográfico: se trataría de un arma revolucionaria, un ensayo político, y por lo tanto, un paradigma del cine de intervención sociohistórica latinoamericano.

Más allá de la particularidad propia del área cinematográfica respecto a la producción de ensayos audiovisuales durante este período tan politizado de la Historia, la práctica de la escritura por parte de los cineastas, ya sea de ensayos históricos o testimoniales, como de textos programáticos similares a los manifiestos de otras disciplinas artísticas, fue aminorando durante la segunda mitad de los años setenta. Las razones de esto no son certeras y pueden variar de acuerdo a las circunstancias de cada realizador: mientras algunos derivaron en un exilio obligado que transformó a sus películas producidas en otro contexto en obras menos contestatarias y más introspectivas (tal es el caso del cine de Fernando Solanas realizado en Francia, por citar un ejemplo), otros siguieron produciendo en el silencio obligado por las dictaduras de turno (trayendo un cine de características más alegóricas y herméticas, como ha sido el caso de cineastas como Nelson Pereira dos Santos y su film *Fome de amor* (1968), silencio que se extendió también a la práctica de la escritura), y, en el caso del cine cubano, contamos con un material audiovisual que se fue institucionalizando con el avance del gobierno revolucionario instalado en 1959, y quizás ya no necesitó implantar un adoctrinamiento estético-ideológico en la cinematografía.

Conclusiones

Este desdoblamiento del cineasta, que le convierte tanto en un artista como en un teórico, responde entonces a la tradición ya instalada décadas atrás por otras disciplinas estéticas, aunque también remite a la práctica observada en la cinematografía europea y soviética de principios de siglo, que instaló, a la par de los movimientos vanguardistas contemporáneos, la reflexión acerca del estatus del cine en su desarrollo estético en escritos teóricos elaborados por los mismos directores.¹⁵ Lo que unifica a este tipo de producciones teóri-

¹⁵ Nos referimos a realizadores como Germaine Dulac, Louis Delluc, Dziga Vertov y Sergei Eisenstein, entre muchos otros, antecedentes lejanos para los directores de América Latina, respecto a la práctica de la reflexión teórica sobre el cine.

cas es la voluntad de expresar un quiebre estético/ideológico que desemboque en la gestación de nuevas propuestas artísticas de avanzada que, en la mayor parte de los casos, buscaron articular la vanguardia estética y política.

Creemos, en suma, que la influencia de las vanguardias históricas sobre los artistas latinoamericanos de las primeras décadas del siglo XX nos permite identificar ciertos rasgos en sus obras que aparecerán nuevamente en los años sesenta con la emergencia de la modernidad cinematográfica: la vinculación entre arte y sociedad, la elaboración de programas teóricos por parte de sus creadores, la reformulación del concepto de obra, tanto en la instancia productora como en la de la recepción, y la consideración de la novedad como categoría estética.

Estas características se empezaron a visualizar en los años cincuenta y se manifestaron, junto con el cine, en las diferentes disciplinas del arte. Según Ana Longoni y Mariano Mestman, la modernización incluyó tres esferas de movilización: "... la creación de nuevas instituciones [...], la emergencia de grupos de nuevos productores culturales [...] (y) la aparición de un nuevo público, mucho más amplio y ávido de novedad" (2000, 32). Este énfasis en lo nuevo se expresó, en el caso del cine moderno, en la aparición de denominaciones de los movimientos y corrientes emergentes como Nuevo Cine Argentino, *Cinema Novo* y Nuevo Cine Latinoamericano. Estos asumieron el rol de fundadores de una cinematografía que, en años previos, era considerada por estos cineastas como producto de las influencias foráneas, y por lo tanto, como manifestaciones prehistóricas del cine. De ese modo, la escritura de manifiestos promovió una mentalidad fundadora en el cine de América Latina, que estaría iniciando un cine que fuera un "justo portavoz de la experiencia y las perspectivas latinoamericanas" (Stam 2001, 117).

A pesar de que con el transcurrir de los acontecimientos históricos se fue difuminando esta tendencia a la teorización y a la proposición de programas estéticos por medio de ensayos y manifiestos en los cines de América Latina, por las diferentes circunstancias estético-políticas que, como vimos, signaron a los cineastas a fines de los años setenta, consideramos que al menos estos atributos indicados se instalaron en el desarrollo del Nuevo Cine Latinoamericano plasmando en este período del cine de la región el prototipo de un arte dirigido a propósitos pragmáticos que se ha diferenciado de los presupuestos del cine como mera industria del entretenimiento, asignándole un carácter polémico y contestatario que ha tenido una manifestación tanto audiovisual como escritural.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. 2004. *Glauber Rocha. Del hambre al sueño. Obra, política y pensamiento*. Buenos Aires: Malba/Colección Constantini.
- Aguilar, Gonzalo. 2009. *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Albera, François. 2009. *La vanguardia en el cine*. Buenos Aires: Manantial.
- Arlt, Mirta. 2003. “Roberto Arlt: un vanguardista en la narrativa argentina”. *Itinerarios. Revista de literatura y artes* 4, dir. Hugo Bauzá: 13-27. Buenos Aires: Eudeba.
- Astruc, Alexander. 1989. “Nacimiento de una nueva vanguardia: la ‘Caméra-Stylo’”. In *Textos y manifiestos del cine*, eds. Joaquín Romaguera I Ramió y Homero Alsina Thevenet, 220-224. Madrid: Cátedra.
- Aumont, Jacques. 2004. *La teoría de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores*. Barcelona: Paidós.
- Autran, Arthur. 2007. “Panorama da historiografia do cinema brasileiro”. *Alceu* 7 (14): 17-30.
- Bürger, Peter. 1987. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Domínguez Correa, Paula. 2006. “De los artistas al pueblo: esbozos para una memoria del muralismo social en Chile”. Memoria para optar al Grado Académico de Licenciada en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile. Consultado en 12-09-2013.
http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2006/dominguez_p/sources/dominguez_p.pdf
- Fanon, Franz. 1983. *Los condenados de la tierra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Getino, Octavio y Velleggia, Susana. 2002. *El cine de las “historias de la Revolución”*. Buenos Aires: Altamira.
- Giunta, Andrea, comp. 2005. *Candido Portinari y el sentido social del arte*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Gramsci, Antonio. 1975. *Los intelectuales y la organización de la cultura*. México: Juan Pablos Editor.
- Güraldes, Ricardo. 2006. *Don Segundo sombra*. Buenos Aires: Losada.
- Kirkpatrick, Gwen. 2005. *Disonancias del modernismo*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Laera, Alejandra y Aguilar, Gonzalo Moisés, sel. 2008. *Escritos antropófagos. Oswald de Andrade*. Buenos Aires: Corregidor.

- Longoni, Ana y Mariano Mestman. 2000. *Del Di Tella a “Tucumán Arde”*. *Vanguardia artística y política en el '68 argentino*. Buenos Aires: Ediciones El Cielo por Asalto.
- Paranaguá, Paulo Antonio. 2000. *Le cinéma en Amérique Latine: le miroir éclaté. Historiographie et comparatisme*. Paris: L'Harmattan.
- Pierre, Sylvie. 2000. “Cinema Novo y modernismo”. *Archivos de la Filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen* 36: 98-117.
- Rocha, Glauber. 2003. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify.
- . 2004. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify.
- Sadoul, Georges. 1973. *El cine de Dziga Vertov*. México: Ediciones Era.
- Sánchez-Biosca, Vicente. 2004. “El resurgir de la vanguardia política: entre Jean-Luc Godard y Fernando Solanas”. In *Cine y vanguardias artísticas*, 229-248. Barcelona: Paidós.
- Sartre, Jean-Paul. 1972. *¿Qué es la literatura?*. Buenos Aires: Losada.
- Schwartz, Jorge. 2002. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Solanas, Fernando E. y Getino, Octavio. 1973. *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires: Siglo XXI Argentina Editores.
- Stam, Robert. 2001. “Cine y teoría en el Tercer Mundo”. In *Teorías del cine. Una introducción*, 115-124. Barcelona: Paidós.
- Trombetta, Jimena y Paula Wolkowicz. 2009. “Un ensayo revolucionario. Sobre *La hora de los hornos*, del Grupo Cine Liberación”. In *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*, eds. Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras, 403-426. Buenos Aires: Nueva Librería.
- Velleggia, Susana. 2009. *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*. Buenos Aires: Altamira.
- Ventura, Tereza. 2000. *A poética política de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Funarte.